

Resümee

Eine Szene aus Şinasi Dikmens Satire »Hast du das Foto gesehen?«, 1983 in seinem erstem Satireband *Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln* erschienen, lässt sich als Parabel auf die Diskriminierung oder Nichtbeachtung türkischer Künstler in der Bundesrepublik lesen. Dikmen beschreibt hier, wie in einem deutschen Fotogeschäft erstmals das Bild eines türkischen Kindes ausgestellt wird. In seiner Erzählung lockt dieses unerhörte Ereignis in der Folge wahre Pilgerscharen von Türken an, die betend vor dem Foto auf und ab gehen. Das Fotogeschäft wird gleichsam zum Wallfahrtsort, und das Foto zu einer Art Kaaba (oder zentralem Heiligtum). Der Vater des ausgestellten Kindes jubelt:

»Es ist in Deutschland das erste Mal, dass das Foto eines türkischen Kindes ausgestellt wurde. Ausgerechnet das meines Kindes. Allah ist groß. Dieses Kind, dessen Foto in einem deutschen Fotogeschäft ausgestellt wurde, habe ich ohne deutschen Befehl gemacht. Das ist wahr, kein Deutscher hat mir dabei geholfen.« (S. 47)

Die »kreative Eigenleistung«, die der türkische Vater des ausgestellten Kindes hier vollbrachte, korrespondiert mit derjenigen des türkischen Künstlers, dem sich erstmals eine Tür geöffnet hat, dessen Werk den Weg an die deutsche Öffentlichkeit gefunden hat und, indem es präsentiert wird, auch ihm eine gewisse Präsenz verleiht.

Doch Dikmen wäre kein Satiriker, wenn sich seine Geschichte bereits darin erschöpfte. Der Umstand, dass der Ausstellungsort ein deutsches Fotogeschäft ist, erscheint problematisch, da die Kontrolle über das Bild damit in deutscher Hand liegt. Ein möglicher Bezug, der sich aus dem zeitlichen Kontext der Entstehung der Geschichte ergibt, besteht zum *Münchener Institut für Deutsch als Fremdsprache*, das ab Anfang der 1980er Jahre Literaturpreisausschreiben unter Migranten veranstaltete und ihnen durch die Veröffentlichung ausgewählter Texte in deutscher Sprache die Möglichkeit bot, eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen. Während das Institut so einerseits dazu beitrug, die Literatur von Migranten sichtbarer zu machen, grenzte es sie andererseits aber auch durch strikte Vorgaben ein. Die Jury bestand ausnahmslos aus Deutschen, die thematisch und programmatisch festlegten, was unter Migrantenliteratur zu verstehen sei, wobei die Auswahl der Werke ausdrücklich deutschen Geschmack und Konsum treffen sollte (vgl. Arens S. 48). In »Hast du das Foto gesehen?« ist der Schritt des »Türken« in die soziale und/oder künstlerische Sichtbarkeit ähnlichen Restriktionen unterworfen, und Dikmen

treibt sein Spiel in gewohnter Weise so auf die Spitze, dass am Ende das Gegenteil dessen offenbar wird, was die türkische Gemeinde anfangs so devot feierte: Die Sichtbarkeit des Türken ist von Deutschen konstruiert, die bestimmen, welche Bilder wann und wie lang ausgestellt werden. Ebenso wie die Auswahl des Fotos hängt auch dessen Verbleib im Schaufenster vollständig von der Willkür des deutschen Geschäftsinhabers ab.

Unter diesem Gesichtspunkt des Ringens um Repräsentation und artistischen Ausdruck lässt sich die Entwicklung von Migrantenkunstszenen allgemein beschreiben. Zu restriktiven Grenzziehungen kommt es dabei nicht nur seitens der Mehrheitsgesellschaft. Ebenso wie das Münchner Institut Vorgaben leistete und Künstler festlegte und klassifizierte, geschah dies auch durch die Künstler selbst. In dieser Hinsicht sind die Reihe *Südwind Gastarbeiterdeutsch* (ab 1983 *Südwind Literatur*) und der *PoLiKunst Verein* ebenfalls kritisch zu betrachten, da sie gleichermaßen programmatisch Standpunkte festschrieben, wie etwa im Fall von Franco Biondis und Rafik Schamis Begriff einer »Literatur der Betroffenheit«. Hiltrud Arens spricht in diesem Kontext von zwei dominierenden Blicken: einmal von außen durch »deutsche Vereinnahmungsgesten« (S. 48) und einmal von innen durch die »Gefahr der Homogenisierung durch bestimmte Formen von (Selbst)Repräsentation« (S. 39).

All dies – die Dynamik zwischen äußeren und inneren Festschreibungen, zwischen Fremd- und Eigenrepräsentation, die Konfliktzonen und kreativen Berührungspunkte zwischen verschiedenen kulturellen Bezugssystemen – ist ebenso für die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettis bestimmend. Der Weg an die Öffentlichkeit, der Schritt ins Rampenlicht war auch hier stets der Versuch, sich freizuschreiben (oder freizuspielen) und sich zu definieren, ein Ringen um Ausdruck und Selbstverwirklichung. Kreativ zu werden bedeutete die Suche nach einer eigenen künstlerischen Identität in einem zunächst fremden Umfeld sowie nach den geeigneten Ausdrucksformen für dieses Unterfangen. Und ob man nun wollte oder nicht, man repräsentierte dabei auch eine kulturelle oder ethnische Identität, wie festgelegt diese auch sein mochte: Der Künstler türkischer Abstammung, der die Bühne betritt, wird dabei unwillkürlich zum »Türken«, zum Stellvertreter einer als homogen betrachteten Masse. Das gilt mit wenigen Abstrichen bis heute – man denke nur an Serdar Somuncu, der trotz seines eindeutig deutschen Theater- und Lebenshintergrundes dennoch als »türkischer« Schauspieler angesehen wird und entsprechende Angebote erhält.

Besonders ausgeprägt ist diese Problematik dann, wenn man sich innerhalb des »deutschen« Systems (das heißt auf deutschen Bühnen, in der deutschen Filmindustrie etc.) behaupten will. Frei bewegen könne man sich da nicht, bemerkt etwa Tayfun Bademsoy, »denn man muss ja, ob man will oder nicht, trotzdem ein bestimmtes Klischeebild bedienen« (persönliches Interview 2002). Bademsoy weiß, wovon er spricht, denn er blickt nicht nur auf eine 25-jährige schauspielerische Laufbahn zurück, sondern gründete 1998 auch die einzige internationale Schauspielagentur der BRD. Sein Berliner Unternehmen *Foreign Faces* – im Jahr 2002 zu *International Actors* erweitert – intendiert, Schauspielern fremder Herkunft ein Standbein zu bieten und ihnen einen leichteren Zugang zu Film- und Theaterprojekten zu verschaffen. Nach wie vor gäbe es in Deutschland zu viele Hindernisse und Barrieren, stellt Bademsoy fest. »Das geht in alle Richtungen: Akzente, Aussehen, du brauchst nur einen anderen Pass zu haben, und so weiter und so fort. Und das ist ein Kampf!« (Ebd.)

Die Protagonisten des türkisch-deutschen Kabaretts, das, wie ich erwähnte, innerhalb des deutschen institutionellen Rahmens entstand, fochten diesen Kampf von Beginn an aus. Şinasi Dikmen entsinnt sich einer Episode aus den späten achtziger Jahren:

Als wir mit Knobi-Bonbon Kabarett auf dem Gipfel unserer Bekanntheit waren, wollte eine Fernsehanstalt unser ganzes Programm aufnehmen. Der damalige Programmdirektor besuchte mich zu Hause in Ulm, wir aßen sehr gut, tranken mehr als genug, er fand das Essen und den türkischen Wein hervorragend, von meiner Frau besaß er auch eine gute Meinung, da sie kein Kopftuch trug. Dann verabredeten wir uns auf bald in seiner Stadt, und er fuhr weg. Nach noch nicht einmal einer Woche rief er mich sehr traurig und betroffen an, dass er unser Programm in der Redaktionssitzung oder einer ähnlichen Kommission nicht durchsetzen konnte, nur weil wir bzw. ich mit einem starken Akzent spräche. Nein, nein, das läge nicht am Programm, alle seien von der Sprache, von dem Thema und von der Schauspielerei begeistert gewesen, aber der Akzent, aber der Akzent [...] den könnte man den Zuschauern einfach nicht zumuten. (Persönliches Interview 2002)

Wie diese Anekdote verdeutlicht, blieben Wege versperrt, da Unterschiede betont wurden und jede Abweichung geächtet wurde. Und wie Muhsin Omurca erwähnt, finden Ausgrenzungen (oder auch ›Unterschätzungen‹) bis zum heutigen Tag statt:

Manchmal in Interviews oder privaten Gesprächen verfällt mein Gegenüber plötzlich in so eine Art Gastarbeiterdeutsch, selbst wenn ich mich bemühe, ganz bedacht und korrekt zu sprechen. Plötzlich sprechen diese Leute mit ganz anderen Betonungen. Das passiert mir sogar jetzt noch, obwohl man mich von der Bühne und vom Fernsehen kennt. (Persönliches Interview 2003)

Während das Migrantenkabarett von Beginn an auf deutsche Bühnen stattfand, musste das türkisch-deutsche Theater sich erst mühsam eigene Rahmenbedingungen schaffen und wurde dabei lang nicht ernst genommen. Erst als man sich zu etablieren begann und zur Konkurrenz wurde, reagierte der deutsche Kontext: Sobald der »Ali-Ausländer« Kulturanprüche erhebt, so Necati Şahin, Gründer des *Arkadaş Theaters*, und »die deutsche Kulturarena« betritt, entstehen Probleme: »Ich plane ja seit 20 Jahre im Rahmen des *Arkadaş Theaters* kulturelle Veranstaltungen in Deutschland. Doch irgendwie war ich immer am Kämpfen – mit der deutschen Presse, mit den deutschen Behörden.« (Persönliches Interview 2003) Von solchen Auseinandersetzungen zermürbt, orientiert sich Şahin nun in die Türkei (zurück) und erklärt mit einem türkischen Sprichwort, dass der Stein in seinem Ort schwerer sei (das heißt: dass er als Künstler in seinem Herkunftskontext mehr erreichen könne als in der ›Fremde‹). Dass dieser Stein sein Zuhause auch 30 Jahre nach der Migration noch in der Türkei lokalisiert, ist allerdings erstaunlich und zeugt von den Schwierigkeiten des türkisch-deutschen Theater, in der BRD ›heimisch‹ zu werden.

Viel stärker als im Kabarett vollzog sich die Entwicklung des türkisch-deutschen Theaters unter ständiger Bezugnahme auf das türkische Kulturerbe, seine Theaterformen, Traditionen und Mentalitäten. ›Türkische‹ Elemente finden etwa in Aufbau und Struktur türkisch-deutscher Theatergruppen und damit auch in der Gruppendynamik der Ensembles ihren Niederschlag. Wenn Ralf Milde im Fall des *Tiyatroms* von internen »Macht- und Herrschaftsstrukturen« sprach, so lässt sich das zum Teil darauf

zurückführen, dass in der Türkei private Theatergruppen meist um einen Star herum entstehen, der, Schauspieler und Organisator zugleich, alle Fäden fest in der Hand hält (vgl. Diamond S. 336). Doch auch der Anspruch zahlreicher Gruppen, eine ›Familie‹ zu sein, spielt eine Rolle. Familienstrukturen waren allgemein kennzeichnend für frühe türkische Migrantengemeinden, und auch im Theater lässt sich diese Tendenz feststellen, was sich zum Teil direkt im Gruppennamen widerspiegelte (etwa *Berlin Aile Tiyatrosu*, »Berliner Familientheater«).¹ Bezüge zu türkischen Theatertraditionen findet man im türkisch-deutschen Theater aber auch in den Produktionen selbst. Meine Ausführungen in Kapitel 3 zeigten, wie präsent gerade Elemente des Karagöz-Schattentheaters bis heute geblieben sind. Man könnte so weit gehen zu sagen, dass die Wiederbelebung alter türkischer Theatertraditionen, die derzeit auch in der Türkei erfolgt, sich zu einem nicht unwesentlichen Teil auf Theaterbühnen in der Bundesrepublik vollzieht. Demnach ließe sich das zeitgenössische türkisch-deutsche Theater aus zweierlei Sicht betrachten, einmal als ein Spross des türkischen Theaters, indem hier türkische Traditionen in einen anderen kulturellen und sprachlichen Kontext überführt und weiterentwickelt werden, und zum anderen als eine nunmehr in Deutschland heimische Form, das heißt als Bestandteil einer erweiterten deutschen Kulturszene.

Wie ich beschrieben habe, entwickelte sich das türkisch-deutsche Theater über mehrere Schritte und Generationenstapen. In diesem Kontext sprach ich Emine Sevgi Özdamars These an, dass es dreier Generationen bedarf, bis eine Migrantenkultur sich im neuen Heimatland eingefunden, Wurzeln geschlagen und eine Kunstszenen gebildet hat, die – vom eigenen Anspruch her wie auch von Seiten der Rezeption – diesem Land zugehörig ist. Meine Darstellungen in den letzten beiden Kapiteln verdeutlichten, wie türkisch-deutsche Künstler sich besonders ab den achtziger Jahren verstärkt auf den deutschen Kulturkontext zubewegten und wie es schließlich ab Mitte der Neunziger endgültig zum großen Umbruch, beziehungsweise zu einem allgemeinen Generations-, Haltungs- und auch Rezeptionswechsel kam. Im Theaterbereich zeigt sich das vor allem an einem Projekt wie dem international und transkulturell ausgerichteten *Diyalog Theater-Fest* (ab 1995); aber auch auf den größeren Bühnen ist in den letzten Jahren eine ähnliche Tendenz zu verzeichnen – im Fall des *Arkadaş Theaters* ab 1997 und, mit Abstrichen, in den letzten Jahren auch am *Tiyatrom*.

Deutlicher ist der Wandel allerdings im Bereich des Kabarett. Wie Terkessidis anmerkte, realisiert sich das türkisch-deutsche Kabarett von Beginn an nicht in Abgren-

1 Sandra Hestermann erklärt hierzu: »Mostly of rural South-Anatolian and East-Anatolian origin, the Turkish migrants transferred whole village communities to Germany« (S. 333); und weiter: »Their lack of knowledge of the German language and culture led to ghettoization in which the structure of a closely knit community provided stability and orientation« (S. 339). Ralf Milde sprach davon, dass am *Tiyatrom* der Stamm stets zusammenhalte, dass man loyal zur eigenen Gruppe sei. Er bezeichnete Niyazi Turgay (den Direktor des *Odak*-Vereins, dem das *Tiyatrom* untergeordnet ist) in diesem Kontext oft als »Turgay Ağabey« und merkte an, dass er »ein großer Stammesvater« sei (persönliches Interview 2003). (Zur Erklärung: Ağabey ist eine Respektbezeichnung für ›älteren Bruder‹, wobei hier gewisse feudale Hierarchien mitschwingen, da Ağa einen Großgrundbesitzer benennt.) Diese Familienstruktur erklärt einige der Konflikte und Machtkämpfe unter türkischen Gruppen, so auch Baykuls Mafia-Vorwurf. Emine Sevgi Özdamar sagte zu diesem Thema lapidar: »Eine Familie kommt an die Macht und sitzt da.« (Persönliches Interview 2002)

zung vom deutschen Kabarett, sondern vielmehr »in Verschiebungen und Verrückungen«. Zwar mit Elementen des türkischen Schattentheaters angereichert, doch in der Hauptsache fest in der Tradition des deutschen politisch-kritischen Kabaretts stehend, reflektieren die Kabarettisten aktuelle politische Debatten und Diskurse über Ausländer, kommentieren die soziale und legale Stellung von »Türken« in Deutschland und reagieren auf Festschreibungen seitens der deutschen Mehrheit mit ironischen Überzeichnungen und Gegenbildern. Das Migranten-Kabarett fungiert so nicht nur als Zerrspiegel der deutschen Gesellschaft, sondern es kann als eine Art Seismograph sozialer Veränderungen auch besonders rasch auf diese reagieren. Im Zuge der Liberalisierung der deutschen Gesellschaft in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, vor allem aber angetrieben vom Nachrücken einer neuen Generation in Deutschland aufgewachsener Darsteller kam es so zu einem drastischen Umbruch, auf den auch die »alteingesessenen« Kabarettisten reagierten: Dikmens Bühnenfigur mutierte zum deutschen Haus- und Kulturbesitzer, und Omurca schuf einen deutschen Protagonisten, den er in die Türkei entsandte, und erfand dazu einen Superman der Kanaken. Serdar Somuncu wiederum ergriff von der deutschen Vergangenheit Besitz, und auch die Komödianten Django Asül und Kaya Yanar vermittelten neue hybride Bilder und vor allem ein gestärktes Selbstbewusstsein. Die auferstandenen *Bodenkosmetikerinnen* schließlich beginnen ihr Programm *Arabesk* zwar in der gewohnten Putzfrauenrolle, doch ebenso programmatisch wie provokant kehren sie nach der Pause als Bond-Girl und Lenny Kravitz-Verschnitt zurück. Die Bühne wird in allen diesen Fällen zum Freiraum für Verwandlungen und Grenzüberschreitungen, zum Ausdruck eines neuen, verspielten Eigenverständnisses und des Bedürfnisses, sich nicht mehr länger von außen festschreiben zu lassen.

Ich begann diese Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und politischen Kabaretts mit dem Hinweis, dass derzeit eine neue Kohorte von Künstlern und Darstellern nachrückt und der Generationswechsel endgültig ansteht. Abschließend möchte ich eine performative Kunstform ansprechen, die in den frühen achtziger Jahren entstand und in der die »Kinder der Gastarbeiter« von Beginn an tonangebend waren: den HipHop. Kunstschaffen richtet sich hier nach völlig anderen Regeln als vor 20 Jahren, als noch keine Bühne für künstlerische Äußerungen von Migranten existierte, keinerlei Infrastruktur, innerhalb derer sie sich hätten bewegen können. Und doch spiegeln sich auch hier gewisse Haltungen und Tendenzen früherer Tage wider.

Als 2002 der Band *Fear of a Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap* auf den Markt kam, geschah dies – zumindest in Stadtvierteln mit einem hohen »Migrantenanteil« wie Kreuzberg – mit viel Publicity. Die Autoren Hannes Loh und Murat Güngör, die beide selbst lange Jahre als MCs und Organisatoren Teil der HipHop-Szene gewesen waren, veranstalteten deutschlandweit eine Reihe von Lesungen, die als multimediale Spektakel inszeniert waren und ebenso wie ihr Buch einen deutlich politischen Charakter trugen.² Mit kämpferischem Gestus (das heißt ohne Betroffenheit erzeugen

2 Diese Beschreibung fasst meine eigenen Eindrücke von einer der Lesungen zusammen, der ich im Oktober 2002 in Berlin beiwohnte. Im folgenden Abschnitt über HipHop stütze ich mich hauptsächlich auf die oben genannte Publikation und werde nur bei direkten Zitaten mit der Seitenzahl darauf verweisen.

zu wollen) präsentierten sie die ›wahre‹, unterdrückte Geschichte des HipHop in der BRD und traten, untermalt von Videos, Musikeinspielungen, Reportagen und Interview-Aufzeichnungen, als Erzähler, Journalisten, MCs und Schauspieler auf. Das Publikum war gemischt, doch ›Migranten‹ waren zahlenmäßig stark vertreten, und man konnte sich des Eindruckes nicht erwehren, dass hier zwei unterschiedliche Gruppen anwesend waren: eine, die genau wusste, wovon die Rede war, und die andere, eine Art ›deutsche Fraktion‹, die fasziniert zuhörte. In der anschließenden offenen Diskussion waren es dann vor allem die Insider, die zu Wort kamen und eigene Erlebnisse zur ›Lesung‹ beisteuerten.

Das Format der Aufführung muss nicht verwundern: Güngör war 1997 ein Gründungsmitglied der bundesweit organisierten politischen Gruppe *Kanak Attack*, und auch Loh, von 1995 bis 1997 einer der Herausgeber des HipHop-Magazins *Anarchists to the Front*, besitzt eine aktivistische Vergangenheit (vgl. S. 6).³ Wie die Show ist auch das Buch, bestehend aus einer Vielzahl von Beiträgen und kurzen Berichten, Interviews und lyrischen Texteinlagen, in einem rap-artigen Stil gehalten und intendiert, die Geschichte des HipHop aus der Perspektive der Abgedrängten wiederzugeben. Die HipHop-Bewegung in der Bundesrepublik, so berichten die Autoren, entstand unter dem Einfluss der schwarzen Rapkultur in den Vereinigten Staaten zu Beginn der Achtziger, vor allem unter Beteiligung von Jugendlichen aus dem Migrantenmilieu.⁴ Die sich rasch entwickelnde Szene bot ihnen einen Rahmen, innerhalb dessen sie gemeinsam kreativ werden und sich miteinander austauschen konnten, dazu auch die Möglichkeit, den eigenen (politischen) Standpunkt deutlich zu machen und sich neben Gehör auch Respekt zu verschaffen. In den Worten des Berliner Rappers Deniz Bax: »HipHop ist das Instrument, um das zu erzählen, was die Medien dir nicht sagen, was die Politiker vertragen und im Sand verlaufen lassen.« (Zit. auf S. 210)

Die neue Musikrichtung sprach vor allem junge Menschen von der Straße an, die nicht länger Nebenrollen in der deutschen Gesellschaft spielen wollten und nun eine Chance sahen, ins Rampenlicht zu treten, darunter auch deutsche Jugendliche, die ihrem bürgerlichen Elternhaus entkommen wollten. Außenseitertum war nicht eine Sache der ethnischen Herkunft, sondern der inneren Haltung. HipHop besaß, wie die Autoren

-
- 3 Als Co-Autoren verleihen sich Güngör und Loh gleichsam gegenseitig Legitimation – und damit auch ihrem Buch und der begleitenden Lesung/Show: der türkischstämmige und der deutsche Rapper (dieser zudem mit einem journalistischen Hintergrund, siehe etwa *20 Jahre HipHop in Deutschland* aus dem Jahr 2000) vertreten sozusagen ›beide‹ Seiten, die Minderheits- wie auch die Mehrheitsgesellschaft. (Sie selbst würden solche Klassifizierungen sicher ablehnen. Überhaupt ist in ihrem Buch auffällig, dass sie die Migrantenrapper selten ethnisch klassifizieren. Damit zeigen sie sich weiter dem universellen, internationalen Charakter des HipHops der frühen Jahre verpflichtet, als alle, die rappten, gemeinsam eine Minderheit waren.)
 - 4 Ab der gleichen Zeit bildeten sich auch verstärkt türkische Jugendgangs nach amerikanischem Vorbild (z. B. *Two Nation Force*, *Cobra Bulldogs* und *Türkiye Boys*), was als Reaktion auf die zunehmend konservative Regierung (vgl. Innenminister Friedrich Zimmermanns restriktive Ausländerpolitik) verstanden werden kann. Mitte der 1980er kam es zu immer mehr Übergriffen seitens Neonazis, auch Türkenwitze kamen damals in Mode. In den Neunzigern traten viele der Mitglieder dieser Gangs der HipHop-Szene bei; unter anderem entstand so der Gangsta Rap, wie ihn etwa die Gruppe *Da Force* betreibt. Vgl. hierzu den Aufsatz von Seidel-Pielen.

betonen, die gesamten achtziger Jahre hindurch eine riesige »kulturelle und soziale Integrationskraft« (S. 22) und vermittelte den Beteiligten eine Identität und ein Zugehörigkeitsgefühl »jenseits von Herkunft, Hautfarbe oder sozialem Status« (S. 95). HipHop war für sie ein Lebensentwurf, eine Mischung aus Spiel, Selbstverwirklichung und Rebellion gegen die Mainstream-Gesellschaft.

Anfang der neunziger Jahre änderte sich das Bild allerdings grundlegend. Die deutschen Medien entdeckten den HipHop und begannen sofort mit seiner Vereinnahmung: »Mit dem erwachenden Medieninteresse an HipHop in Deutschland zeigte sich bald, dass Künstler bestimmten Kriterien zu genügen hatten, um überhaupt in den Fokus der Wahrnehmung zu gelangen.« (S. 251) Diese Entwicklung ist eng mit dem rasanten Aufstieg der *Fantastischen Vier* verbunden.⁵ Nach dem überwältigenden Erfolg ihres Debütalbums *Die da!?! Im Jahr 1992 war die Bezeichnung »Deutschrap« geboren. Die Presse glaubte, darin einer neuen deutschen Dichterkultur gewahr zu werden und machte sich daran, HipHop in der BRD zu einer deutschen Mittelstandsgeschichte umzuschreiben:*

Um diese Geschichte glaubhaft verbreiten zu können, wird die Geschichte von HipHop in Deutschland unter Ausklammerung der Geschichte der Migration erzählt. Dass Gastarbeiterkinder die Ersten waren, die ihre Reime auf Deutsch klickten, dass die Szene in Deutschland von Jugendlichen türkischer, kurdischer, jugoslawischer oder afrodeutscher Abstammung aufgebaut wurde, all das passt nicht so gut zu der Erzählung von den deutschen Kindern in den Reihenhäusern, die in die Fußstapfen der großen Dichter und Denker treten. (S. 122)

Die Migrantenkids, die HipHop initiiert hatten, wurden zunehmend aus der dominanten Szene gedrängt – und mit ihnen ihre politische Message. Während Asylantenheime brannten, wuchs in der deutschen Gesellschaft der Bedarf an unpolitischer Spaßkultur und am Deutschrap: »Gute-Laune-Texte über Frauen, Partys und Saufen standen dort im Mittelpunkt. Von der pogromhaften Stimmung draußen im Land spiegelte sich in den Lyrics nichts wider. Mit Politik hatte man nichts am Hut – das war die Devise der Neuen Deutschen Reimkultur.« (S. 106) Kutlu von der Kölner Gruppe *Microphone Mafia*, beschreibt die Situation so: »Wenn du über Themen wie Rassismus in Deutschland rappst, dann bist du entweder Betroffenenrapper oder potentieller Gewalttäter. Beide Seiten werden also abgedrängt, und die deutsche Mitte kommt rein.« (Zit. auf S. 114)

Einerseits vereinnahmten also die deutschen Medien die HipHop-Bewegung ohne Berücksichtigung der Migrantenszene; andererseits aber distanzierte sich auch die Migrantenszene »von dem eingedeutschten Mainstreamphänomen »Sprechgesang« (S. 193). Die Pogrome bewirkten hier eine zunehmende Politisierung: Eine ganze Generation wandte sich dem HipHop als einer politischen Ausdrucksform zu und machte sich daran, die Geschichte der Migration aus der eigenen Perspektive neu zu schreiben. Die Gruppe *Advanced Chemistry* hatte bereits Ende der achtziger Jahre mit dem Lied »Fremd im eigenen Land« Aufsehen erregt; nun formierten sich in Reaktion auf die

5 Über die *Fantastischen Vier* wurde im Gegensatz zu den Migrantenrappern viel publiziert. Ich verweise auf Andrea Müllers Buch *Die Fantastischen Vier. Die Megastars des deutschen Rap* (1996), dazu auch auf die Autobiografie der Gruppe, die 1999 beim KiWi-Verlag erschien (in meiner Bibliografie unter *Die Fantastischen Vier*).

»Ahmed Gündüz Problematik«⁶ immer mehr Gruppen, darunter im Jahr 1993 auch die *Sons of Gastarbeita*. In ihrem Song »Söhne der Gastarbeita« (1995) sprechen sie aus der Perspektive der ersten und der zweiten Migrantengeneration und beschwören einen »kreativen widerstand«:

ich kommen deutschland, viele jahre her
weil leben in heimat mir fallen schwer
[...]
jetzt sind wir da, die söhne der gastarbeita
ich denke, allmählich gescheiter, und ein teil dieser kultur pur
wir sind nicht nur die gäste im eigenen land (Zit. auf S. 60f.)

Dem gebrochenen Deutsch der ersten Generation – das nur als alleinstehender Text pathetisch klingen mag, nicht aber gerappt – steht hier das selbstbewusste »frag nicht, wer wir sind/wir sind die söhne der gastarbeita« entgegen, mit deutlichen Bezügen zum schwarzen Rap, der als Bezugspunkt des deutschen Migrantenraps überhaupt gelten kann.

Es wird deutlich, dass diese Künstler der zweiten (und bald dritten) Migrantengeneration in Deutschland eine völlig andere Perspektive zu bieten haben und darstellerisch ganz andere Mittel anwendet als diejenigen der ersten Generation. Sie betrachten sich als Bestandteil der deutschen Kultur und reagieren heftig auf fortgesetzte Diskriminierungen und Ausgrenzungen. Dennoch sehen sie sich – und dies ist eine Parallele zu den in dieser Studie vorgestellten Bühnenprojekten – ebenfalls an den Rand gedrängt. Loh und Güngör beschreiben in ihrem Buch eine Vielzahl von Entwicklungen im Migrantenrap, der sich ansonsten vollkommen im Schatten der Deutschrap-Szene abspielt. Anhand von drei Beispielen seien einige Bezugspunkte zur Entwicklung türkisch-deutscher Bühnenkunst angesprochen:

- Der oben erwähnte Kutlu von der 1989 gegründeten Gruppe *Microphone Mafia* begann Anfang der neunziger Jahre, auf Türkisch zu rappen, und setzte damit eine Entwicklung in Gang, in deren Verlauf sich viele Rapper von Deutsch als einer »Herrschaftssprache« abwandten (S. 52). Fast zeitgleich formierte sich der Frankfurter Label *Looptown*, der 1994 das erste türkischsprachige HipHop-Album herausbrachte. Man wollte »eigene Produktionsbedingungen schaffen«, erklärt Güngör, einer der Gründer der Organisation (S. 180). Auch dies kann als Schritt zur Eigenabgrenzung vom Deutschrap verstanden und im Kontrast zu Entwicklungen im türkisch-deutschen Theater und Kabarett gesehen werden, wo die Bemühungen klar auf eine Annäherung an den deutschen Kontext hinführen.
- Ebenfalls die Gruppe *Microphone Mafia*, deren Debütalbum *HipHop Hurra – Rap gegen rechts* sich bereits 1993 gegen jede »deutschtümelnde Vereinnahmung« gewandt hatte

6 Tachi, Mitglied der Anfang der 1990er Jahre gegründeten Gruppe *Fresh Familee*, benennt mit dieser Bezeichnung den »alltäglichen Rassismus« jener Zeit. »Ahmed Gündüz« ist der Titel eines Songs dieser Gruppe, der erste deutschsprachige Rap, der auf CD erschien (vgl. Loh/Güngör S. 105f.).

(S. 125),⁷ reflektiert in ihrem Lied »Original« (2002) die weiter anhaltende Mode unter deutschen Komödianten, den »Türken« zu mimen. Hier ein Textauszug: »deutsch mit fremdem akzent nennt ihr assi mit inbrunst/bei mundstuhl und richie wird daraus kunst/rennt ihnen die bude ein, ihr findet das so lustig/wenn sie uns karikieren mit ihrem billigen slapstick/im alltag da würdigt ihr uns nicht eines blickes/auf der bühne wird geklatscht, nur weil es schick ist« (Zit. auf S. 161) Noch vehementer als im Kabarett reagieren hier Künstler auf abwertende Haltungen gegenüber ihrer Elterngeneration, von deren »Demuthaltung« sie sich zwar abgrenzen, die sie aber auf keinen Fall von deutschen Komödianten beleidigen lassen wollen.

- Und zuletzt sei hier die Gruppe *Islamic Force* genannt, die Güngör »die Seele Kreuzbergs« nennt (S. 172), um den mittlerweile verstorbenen Boe B., einer Integrationsfigur lokaler Jugendlicher, sowie Killa Hakan. Die Gruppe war ab Anfang der Neunziger der Vorreiter für den »Oriental Style« im HipHop und versteht die Kunst als stark sozial verankert. DJ Derezon erklärt, dass der Gruppenname provokativ gemeint sei, doch nicht andeuten solle, »dass wir Fundamentalisten sind und einen religiösen Glauben verkörpern. Er ist einfach nur ein großes Fragezeichen, um die Leute aufmerksam zu machen, was hier passiert: HipHop mit orientalischen Einflüssen.« (Zit. auf S. 202) Hier wird der provokante Gestus deutlich, der für viele dieser Gruppen kennzeichnend ist; zugleich zeigt sich am Fall von *Islamic Force* aber auch, dass HipHop durch seine integrierende Kraft eine wichtige soziale Funktion erfüllen kann.

Ebenso wie das türkisch-deutsche Kabarett bietet der Migrantenrap einen gesellschaftlichen und politischen Kommentar aus der Sicht der Minderheit. Loh und Güngör präsentieren in ihrer »unterdrückten« Version der Geschichte des HipHop diesen als eine Bühne (nicht nur, aber vor allem) der Gastarbeiterkinder, die auf sich aufmerksam machen und über ihre Kunst politisch aktiv werden. Dabei sehen sie sich mit ähnlichen Problemen konfrontiert wie die Akteure der Theater-/Kabarettszene: Ihnen wird ein Platz am Rand der Bühne zugewiesen. und sie werden nach wie vor als Ausländer betrachtet: »Bei der Betrachtung von Migranten-HipHop ist der künstlerische Aspekt meistens nebensächlich. Im Vordergrund steht bei fast allen Reportagen und Interviews der »Ausländer« an sich.« (S. 184) Ein Unterschied zu den besprochenen Bühnenprojekten ist jedoch, dass sich Migranten in diesem Fall einer neuen, nicht in der BRD heimischen Kunstform bedienen. Die Vereinnahmung durch den deutschen Mainstream bietet hier eine neue Variante im Bemühen der Migranten um Repräsentation und Ausdruck.

Die Publikation von *Fear of a Kanak Planet* ist ein wichtiger Schritt hin zu einer inklusiven Betrachtung der Migrationsgeschichte und der Migrantenkunst. Mitunter tritt allerdings die politische Intention der Autoren allzu deutlich in den Vordergrund, und die Geschichte der Diskriminierung wird zum bestimmenden Kriterium der HipHop-Bewegung. Ich erwähnte den kämpferischen Gestus (oder auch politisch-performativen

7 Der Titel ist nimmt eine Tendenz vorweg, die Loh und Güngör am Ende ihres Buches ausführlich behandeln, auf die ich hier aber nicht weiter eingehen kann: die zunehmende Unterwanderung der deutschen HipHop-Szene durch rechtsradikale Gesinnungen ab Ende der 1990er Jahre (vgl. bes. S. 278–315).

Charakter) der Lesungen. Loh und Güngör sind selbst Teil der von ihnen beschriebenen Entwicklung, die besonders ab den frühen neunziger Jahren zu einer Politisierung der Migrantenszene und ihrer HipHop-Texte führte und unter anderem 1997 in der Gründung der Organisation *Kanak Attak* (nicht zu verwechseln mit Lars Beckers Film *Kanak Attack* von 2000) resultierte. Deren Mitgliedern ist daran gelegen, »aus einer migrantischen Perspektive heraus neu über Rassismus zu sprechen« (S. 36) und dabei auch die Geschichte der Einwanderung umzuschreiben. Vor allem geht es den Beteiligten aber darum, sich politisch Gehör zu verschaffen. Ein Auszug aus dem Manifest der Gruppe vom November 1998 liest sich so:

Unser kleinster gemeinsamer Nenner besteht darin, die Kanakisierung bestimmter Gruppen von Menschen durch rassistische Zuschreibungen mit allen ihren sozialen, rechtlichen und politischen Folgen anzugreifen. Kanak Attak ist anti-nationalistisch, anti-rassistisch und lehnt jegliche Form von Identitätspolitik ab, wie sie sich etwa aus ethnologischen Zuschreibungen speisen. (Offizielle Webseite)⁸

Die wohl spektakulärste Aktion der Gruppe war die »KanakHistoryRevue – Opel Pitbull Autoput«, die am 13. April 2001 an der *Berliner Volksbühne* mit finanzieller Unterstützung durch die Heinrich-Böll-Stiftung uraufgeführt wurde. Güngör beschreibt:

Die Volksbühne war innerhalb kurzer Zeit restlos ausverkauft. Insgesamt kamen über 2.000 Zuschauer, um sich die Revue und das weitere Programm anzuschauen: ein großes Angebot aus Lesungen, Diskussionen, Vorträgen, Konzerten und Partys. Ein weiterer wichtiger Programmpunkt der Veranstaltung war die Vorführung von Kanak TV: kurze Reportagen über das Alltagsleben in Deutschland. Bei Kanak TV ist der Migrant nicht das Objekt einer deutschen Untersuchung, sondern Akteur und Befragender zugleich. Der Spieß wird umgedreht, Klischees, Stereotype und Projektionen werden auf eine humoristische Art umgekehrt. (S. 39)⁹

Mit Aktionen wie der »KanakHistory Revue« – an der auch Emine Sevgi Özdamar mit einer Lesung beteiligt war und Şükriye Dönmez ihre Dramatisierung von Zaimoğlu *KanakSprak* und *Koppstoff* vorstellte – wollte die Gruppe einen Wandel der Bezeichnung Kanake »hin zu einem politischen Kampfbegriff« (S. 27) vorantreiben, wobei der Versuch unternommen wurde, »die einst rassistische Zuschreibung in eine politische Form zu transformieren« (S. 31). Diese Umwertung des Begriffes, die Migranten-Rapper ab den frühen Neunzigern betrieben, ist mit dem Namen Feridun Zaimoğlu verbunden, der bis etwa 1999 eng mit den Aktivisten von *Kanak Attak* zusammenarbeitete.

In gewissem Sinne treibt Zaimoğlu den politischen performativen Akt, das Schauspiel und die Selbstdarstellung auf die Spitze: In seinem Erstlingswerk *Kanak Sprak: 24*

8 In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Organisation etwa von *Black Power* Bewegungen in den USA, auf die sie sich sonst teils bezieht. Das Manifest »Kanak Attak und basta!« wurde u.a. in der *taz* vom 28.01.1999 abgedruckt.

9 Im Jahr darauf beschreibt *Kanak Attak* die Aktion wie folgt: »Mit der Revue »OpelPitbullAutoput«, Panels, Filmen und Gesprächen auf den Gängen richteten wir den Fokus auf die Geschichte des migrantischen Widerstands, ein Thema, dessen Spuren sich bislang in Bibliotheken und persönlichen Archiven verloren. Das sollte sich endlich ändern.« (Offizielle Webseite)

Misstöne vom Rande der Gesellschaft, das ihm 1995 einen unerwarteten Erfolg bescherte und ihn zum Kultautor machte, proklamiert er: »Kanake! Dieses verunglimpfende Hetzwort wird zur Identität stiftenden Kennwort, zur verbindenden Klammer, zur verbindenden Klammer dieser ›Lumpenethnier‹.« (S. 17) Der Literaturkritiker Tom Cheesman beschreibt 2002 in seinem Artikel »Akşam – Zaimoğlu – ›Kanak Attak‹«, wie Zaimoğlu mit dieser Publikation und gleichsam von dem Begriff »Kanake« Besitz ergriff, um sich selbst zum Sprachrohr bislang unterdrückter Stimmen zu machen, und weist dabei auf zahlreiche ›dramatische‹ Mittel der Selbstpräsentation des Autors hin. Auch der Schriftsteller und Journalist Jamal Tuschick urteilt im Nachwort zu *Morgen Land – Neueste deutsche Literatur* aus dem Jahr 2000: »Die unüberschaubaren Möglichkeiten eines vortragenden Autors dehnte Zaimoğlu zum performativen Akt.« (S. 283)

Tatsächlich kann man Zaimoğlus Publikation wie auch seine öffentlichen Lesungen und Auftritte in jeder Hinsicht als Schauspiele und Spektakel bezeichnen. Dies beginnt mit dem Text selbst, den Cheesman wie folgt charakterisiert: »[I]t is a script for dramatic performance. Texts from *Kanak Sprak* have since been used on countless occasions in adaptations for the stage, radio and films, not to mention recitations by the author in (he claims) some 400 public readings in the past five years.« (S. 185)¹⁰ Auch die Lesungen sind Performances im wahrsten Sinne des Wortes. Zaimoğlu selbst beschreibt dies in einem Interview aus dem Jahr 2002 so: »Manchmal werf ich auf Lesungen Tische um, steh auf und schnapp mir jemand. Es ist Rap, broken word, slam poetry, aber vor allem ist es eins: Deutsch. Das muss den Leuten klar sein. Wenn nicht, dann sorg ich dafür! Ich hab eben einen herben Auftrittsscharme.« (»Betroffenheits-Blödsinn«)¹¹ Vor allem vollzieht sich Zaimoğlus Performance – und darauf weist er hier mit Nachdruck hin – über das Medium der deutschen Sprache. »This is performance of street slang raised to the level of dramatic political poetry«, beschreibt Cheesman und stellt fest: »Above all, the writing displays a sheer delight in play with the language.« (S. 186) Bei Zaimoğlu wird

10 Hinzufügen wäre, dass Dramatisierungen von Zaimoğlus Texten sogar an großen deutschen Bühnen stattfinden. So hatte beispielsweise das Theaterstück zu seinem Buch *Koppstoff* am 13. Dezember 2001 auf der Studio-Bühne des *Maxim Gorki Theaters* Premiere. Regie in diesem Ensembleprojekt führte Dominic Huber, eine der Schauspielerinnen war İdil Üner, und die Rapperin Aziza A lieferte die Hintergrundsstimme.

11 Zaimoğlu ist maßgeblich von der migrantischen Rap- und HipHop-Szene geprägt. In einem Interview mit Loh und Güngör vom 5. Mai 2000 reagiert er auf die Frage, wie *Kanak Sprak* entstanden sei, wie folgt: »Ali, der Frontman der HipHop-Crew *Da Crime Posse*, aus Kiel, sowie ein paar andere Brothers und auch meine Wenigkeit saßen einmal in den Morgenstunden Ende 1993 nach einer ziemlich arbeitsreichen Nacht zusammen in einem kleinen Studio und haben abgechillt. Und dann legte Ali los, und zwar ohne dass ihn jemand gefragt hätte, was Sache ist. Das war kein Innerlichkeitsgeschwätz nach dem Motto: Mein Sozialarbeiter ist unglücklich mit mir. Ali hat losgelegt über sein Standing, wieso die Musik, was er macht, woher das kommt und zwar in diesem ganz bestimmten metropolianen Jargon. Das war eine richtige Sturzflut an Metaphern und Bildern, ohne Filter, unverblümt und ohne auf bürgerverfaßte Vokabeln zurückzugehen. Da ging mir ein Lichtlein auf und ich dachte: Wow! Ich gehöre selbst der 2. Generation an. Alle quatschten immer was von Identität, dass sich die 1., 2., 3. Generation nicht vom Fleck rühren würde. Ich bin einfach zu den unterschiedlichsten Leuten aus den verschiedensten Szenen gegangen und habe denen ein Diktaphon unter die Nase gehalten und gefragt, wie es sich als Kanake in Deutschland lebt. Das ist im Groben die Story.« (Ich danke Murat Güngör für das Transkript dieses Interviews.)

Ethnizität so vollends zum performativen Akt. Aus der Rolle des Underdogs begehrt er auf gegen Festschreibungen und Restriktionen und wendet sich dabei gegen die Unterdrücker ebenso wie gegen die kuschenden Unterdrückten, die er abschätzig als »lieb-alilein« bezeichnet: »so'n lieb-alilein ist der wahre kanake, weil er sich den einheimischen zwischen die ollen arschbacken in den kanal dienert, und den kakaoüberzug als ne art identität pflegt.« (*Kanak Sprak*, S. 32) Die »neuen« Kanaken aber sind aller ethnischen Schranken befreit: Kanake ist nach Zaimoğlu, wer die Gesellschaft durchschaut, unabhängig von seiner Herkunft – Cheesman spricht hier von einer »cross-ethnic counter-identity« (S. 187).

Auch wenn Zaimoğlu »Posse« in den vergangenen Jahren an Schlagkraft verloren haben mag, da der Mainstream den »Kanaken« mittlerweile ebenso entdeckt und kolonialisiert hat wie einst den HipHop – inzwischen existieren sogar Wörterbücher auf Kanakisch-Deutsch (vgl. ebd. S. 193), deutsche Komödianten wie Erkan und Stefan mimen zur Belustigung des Publikums den Kanaken und auch Omurcas humoristischer Kanakmänn hat den Kampfbegriff wohl etwas in Mitleidenschaft gezogen –, so hat er doch für eine »Präsenz« der türkisch-deutschen Minorität in deutschen Medien gesorgt wie keiner vor ihm und das deutsche Bild des »Türken« nachhaltig beeinflusst.

Die bisherige Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettis lässt sich als eine Vielzahl einzelner Schritte und Stationen beschreiben. Von seinen frühen Akteuren wie Yüksel Pazarkaya, Meray Ülgen, Emine Sevgi Özdamar und Şinasi Dikmen bis hin zu Feridun Zaimoğlu und seiner provokanten Kanaken-Attacke aufs deutsche Establishment war es ein weiter Weg. Unabhängig davon, welcher Sprache sie sich heute auf ihrer jeweiligen Bühne bedienen, ob diese nun versöhnlich oder aggressiv klingen mag, die einstigen Migranten und ihre Nachkommen kreieren heute jedenfalls ihre eigenen Bilder und haben sich gerade auf der Theaterbühne längst aus den Fesseln des Strauß'schen Bühnentürken befreit. Tayfun Bademsoys optimistische Vision, mit der ich meine Studie abschließen möchte, mag zwar noch einige Schritte und Stationen weit in der Zukunft liegen, doch die türkischen Migranten und ihre in der BRD aufgewachsenen Nachkommen befinden sich auf dem Weg:

Die Position, die sich die Türken hier erarbeitet haben, die werden sie nicht mehr aufgeben. Sie werden noch weiter gehen. [...] Sie werden selbst produzieren. Es wird türkische Aichingers geben. Es wird vielleicht irgendwo echtes türkisches Theater geben, riesengroß, mit viel Gerät. Dann fahren sie vielleicht nicht nach Paris, um *Theatre de Soleil* zu sehen, sondern dann kommen sie nach Berlin, um die Türkengruppe zu sehen. Also, ich glaube schon, dass sich da unheimlich viel bewegen wird. (Persönliches Interview 2002)